

Brněnská vzpomínání: Prof. PhDr. Mojmír Horyna (23. 3. 1945 – 26. 1. 2011)

V rámci nepravidelné rubriky „Paměť“ jsou v tomto vydání Opuscula historiae artium publikovány dvě osobní vzpomínky na významného českého historika umění prof. PhDr. Mojmíra Horynu (1945–2011) a kompletní bibliografie jeho odborných statí, vydaných v letech 1967–2012.

As part of the occasional section “Memory”, this issue of Opuscula historiae artium is publishing two personal reminiscences about the leading Czech art historian Prof. Mojmír Horyna (1945–2011) and a complete bibliography of his scholarly articles, published in the years 1967–2012.

Uplynuly již více než dva roky od předčasné smrti Mojmíra Horyny a já se někdy přistihuji ve svých přednáškách a seminářích, že na tuto skutečnost zapomínám a mnohdy o něm ještě dnes mluvím v přítomném čase: „... o tom ví více profesor Horyna, ... vyřešení architektonického problému čeká na někoho, jako je Mojmír Horyna“ apod.

Opravdu lze říci, že předčasné úmrtí vynikajícího českého historika umění a současně filozofa umění stále ještě neupadlo tak zcela v zapomenutí. Jeho pražští kolegové na něj pravidelně v lednu každého nového roku vzpomínají, nezapomínáme však ani u nás v brněnském seminárním prostředí. Vždyť Mojmír Horyna opustil uměleckohistorickou obec uprostřed několika svých značně důležitých, ale žel pouze rozpracovaných a nedokončených badatelských projektů. Proto asi ani nepomyslel na to, zastavit se a shromáždit svou vědeckou bibliografii. Záslužnou, takřka výzkumnou práci jeho přítele Lubomíra Slavíčka dnes tak můžeme zveřejnit (dosud u nás vlastně poprvé) nejúplnějším soupisem jeho uměleckohistorických publikací.

Možná se to může zdát být poněkud zvláštní, že se k Mojmíru Horynovi vracíme právě v brněnském uměleckohistorickém časopise. Vždyť on nebyl nijak spojený s brněnskými dějinami umění, ani nepřednášel na Masarykově univerzitě. Moravskými dějinami umění se vlastně zabýval pouze v souvislosti s několika zdejšími architektonickými realizacemi pražského projektanta Jana Santiniho-Aichla. Ale přes tuto badatelskou vzdálenost Horyna pozorně sledoval brněnské uměleckohistorické dění. Když jsem se s ním naposledy viděl asi čtrnáct dní před jeho smrtí, upřímně se zajímal o novinky v brněnském Seminárii dějin umění a o jeho novou strukturu v souvislosti s nově připravovaným programem výzkumu raně středověkého umění. Ale bylo tomu i naopak; stejně tak brněnské uměleckohistorické prostředí pečlivě pozorovalo Horynovu výzkumnou práci. Stávalo se tak jistě proto, že ve svém uměleckohistorickém výzkumu Horyna na jedné straně sice zkoumal především problémy dějin české architektury raného novověku, ale na druhé straně se nezdálo dotýkat teoretických otázek, které stály v pozadí zájmu brněnského okruhu a následovníků Václava Richtera.

Mojmír Horyna přitom nebyl vůbec spjat s brněnským metodologickým, uměleckohistorickým úsilím, ale přesto – pokud si povšimneme jeho teoretických zájmů a filozofického promýšlení – rozvíjel úvahy nad obdobnými problémy, které rozpoznával již dříve brněnský Václav Rich-

ter. Stačí stručně připomenout jeho výzkum českého barokního umění, filozoficky existencionální a fenomenologické zkoumání architektury (a umění obecně), zamýšlení se nad problémy současné památkové péče, anebo jeho vždy originální interpretace staveb Jana Santiniho-Aichla. To byla takřka „tradiční“ brněnská témata Václava Richtera i mého učitele Zdeňka Kudělký. Horyna ovšem právě na takovouto brněnskou tradici nenavazoval, alespoň ne vědomě. Možná by bylo nejvýstižnější, kdybychom na onen společný zájem o podobná témata použili výrok Maxe Dvořáka o „*paralelním řešení*“ uměleckohistorických problémů. Ostatně sám Horyna zastával někdy značně kritické stanovisko vůči „brněnské škole dějin umění“. Na rozdíl od některých podobně smýšlejících kolegů – historiků umění si však jasně uvědomoval, že brněnská, někdy zdánlivě provokativní stanovení badatelských problémů, jsou pro český dějepis umění důležitá, a že je třeba se jimi vážně zabývat.

Nebyla to však pouze ona paralelní spřízněnost badatelských problémů, která jej s brněnským Seminářem dějin umění spojovala. Mojmír Horyna byl v našem akademickém a univerzitním poli posledních desetiletí asi nejvíce tím, kdo si byl vědom odpovědnosti za stav celého českého uměleckohistorického prostředí. Byl přesvědčivým rádcem při rozšiřování uměleckohistorických pracovišť a několikrát se stal trpělivým kritikem v rozvoji habilitačního a jmenovacího řízení v našem prostředí. Již jsem zmínil naše setkání před jeho smrtí: tehdy jej zaujalo nejen to, co bychom chtěli v budoucnu měnit ve způsobech uměleckohistorické výuky a výzkumu, ale též osobnosti a zájmy našich mladých asistentů.

Já osobně jsem se s Mojmírem Horynou zprvu setkával v průběhu raných osmdesátých let 20. století na několika pražských konferencích, zabývajících se výzkumem středoevropského baroka. Já jsem tehdy vlastně teprve začínal se svou vědeckou prací: v Praze jsem obhájil svou kulturně historickou studii o pozdním osvícenství, měl jsem za sebou svá první uměleckohistorická vystoupení na moravských setkáních v Olomouci a nyní jsem se snažil seznámit se s okruhem pražských historiků umění, pracujících na poli barokního výzkumu. Klíčový byl asi rok 1984: tehdy se v Praze konala konference na počest nedávno zemřelého profesora Oldřicha J. Blažíčka a záhy poté další konference k výročí narození barokního sochaře Matyáše Bernarda Brauna. A právě na těchto badatelských setkáních jsem poznal Mojmíra Horynu. Jeho příspěvky mne zaujaly nejen díky (tak nezapomenutelnou i pro jeho pozdější posluchače a univerzitní studenty), ale možná mnohem více propojením analyticky zkoumaného faktu s filozoficky podloženou interpretací. Musím předeslat, že já jsem v Brně za svých studií již nezažil Václava Richtera a proto se mi tehdy zdálo, že od Horyny snad slyším právě něco na ten způsob, kterým jsem se prokousával četbou Richterových textů. Bylo možná shodou okolností, že Mojmír Horyna i já jsme tehdy



Mojmír Horyna, 2009

přednesli příspěvky, které se staly tak trochu naším budoucím osudem. Zatímco já jsem mluvil o práci moravského architekta Františka Antonína Grimma v římském ateliéru Nicola Salviho a jeho vztahu k dobové sochařské praxi, Horyna pohovořil o začlenění Santiniho staveb v krajině (a později ještě o vztahu architektury a sochařství v kompozicích vrcholně barokních oltářů). Narazili jsme tak vlastně na podobný problém, totiž na vztah architektonického projektu k jeho okolí. A proto možná již nebylo takovou shodou okolností, že v dobové recenzi v časopisu *Umění* se naše jména tehdy ocitla hned vedle sebe.

V té době měl ovšem Horyna za sebou již celou řadu pozoruhodných studií katalogových a časopiseckých: zaujala jej tvorba Kiliána Ignáce Dientzenhofera v Kladrubech, analyzoval účast Johanna Lucase von Hildebrandt při výstavbě rumburské Lorety, objevil radikálně barokní formy v díle do té doby vcelku neznámého Tomáše Haffeneckera a konečně si povšiml radikálně barokních motivů v tvorbě Pavla Ignáce Bayera. Některé ze svých tehdejších studií připravil spolu s Lubošem Lancingerem, který byl prvořadým znalcem archivních pramenů pro výzkum barokního umění v Čechách.

V těchto pracích se Mojmír Horyna velmi rychle projevil jako nejnadanější příslušník tehdejší mladé generace českých historiků umění. Svůj čas na konci osmdesátých let dělil mezi práci v Líbalově SÚRPMu na stavebně historických průzkumech a psaním studií zejména o Kiliánu Ignáci Dientzenhoferovi. Osobně se domnívám, že by byl tehdy výborným a jedinečným interpretem Dientzenhoferova díla, ale zřejmě si uvědomoval, že velkou práci na toto téma provedl již dříve Christian Norberg-Schulz a navíc obsáhlou dientzenhoferovskou tematiku kolegiálně přenechal své starší spolupracovnici Miladě Vilímkové. Teprve až o řadu let později své vědomosti zveřejnil ve shrnující a obrazové publikaci o celé rodině Dientzenhoferů (1998). Od počátku devadesátých let 20. století se však znovu obrátil ke zkoumání tvorby Jana Santiniho-Aichla. Jeho doktorská dizertace, jiné menší studie a zejména interpretace chrámu sv. Jana Nepomuckého ve Žďáru nad Sázavou ohlašovaly posléze to, co odborná veřejnost kolem něj očekávala: velkou Santiniho monografii, která vyšla s dokonalou obrazovou výbavou roku 1998.

Přelom tisíciletí patřil Horynově zralému badatelskému období. Je možné, že si tehdy při svých opakovaných zdravotních problémech uvědomoval, že musí využít co možná nejdůsledněji čas, který mu zbývá? V každém případě za sebou velmi rychle vycházely jeho vynikající monografie o stavitelích i o jednotlivých stavebních objektech (zámek v Tróji, Mariánská Týnice, Valdštejnský palác v Praze aj.). Roku 2002 jsme se ostatně opět „setkali“, ovšem nikoli skutečně, ale mnohem spíše imaginárně. V onom roce byly organizovány dvě velké výstavy v rámci česko-francouzského projektu „Bohemia magica“. Je skoro logické, že v takto nazvaném projektu hrála důležitou roli magie barokního umění. Horyna tehdy připravil velký katalog pro výstavu českého umění v Lille (*Lumière et ténèbres. Art et civilisation du baroque en Bohême*) a já ve stejné chvíli katalog moravského baroku v Rennes (*Dans le miroir des ombres. La Moravie à l'âge Baroque*). Bylo opět jen pozoruhodné, že při volbě ústředního tématu jsme nevěděli o sobě navzájem, neznali jsme formulaci problému každého z nás, ale ve volbě názvů jsme se jakoby náhodou přiblížili: na jedné straně světlo a tma, na druhé straně zrcadlo a stín. Možná to však ani tak velká náhoda vlastně nebyla. Já jsem ostatně zvolil onen název podle magického interiéru Santiniho chrámu na Zelené Hoře. V něm jsou v horní části umístěna zrcadla, do nichž divák nedohlédne. Pokud chce porozumět tomuto magickému uměleckému dílu, musí se spokojit pouze se stíny – odlesky dávno zašlé doby.

Nelze však mluvit o paralelách tradice brněnského umělekohistorického prostředí a Horynově myšlení, aniž by bylo zmíněno Horynovo zaujetí pro filozofii. V mnoha svých studiích si udělal místo alespoň pro několik odstavců úvah z oblasti filozofie umění. A pokud to nešlo, vložil alespoň dlouhou odbočku do poznámkového aparátu.

Na těchto místech přitom několikrát polemizoval s filozofickými spekulacemi brněnského Václava Richtera. Bylo to pozoruhodné již z toho důvodu, že zdroje svých úvah měli oba mnohdy společné. V jednom svém rozhovoru s Pavlem Preissem zmínil Mojmír Horyna svůj záměr zveřejnit někdy v budoucnu své myšlenky z filozofie umění. K jeho uskutečnění však již nedospěl. Přesto je možné si tento jeho sen alespoň přibližně představit na základě dvou jím publikovaných fragmentů, které přednesl na kongresech českých historiků umění. Roku 2003 zveřejnil svůj text „Umělecké dílo jako rozvrh“, později na něj ještě roku 2011 navázal studií „Prolegomena ontologie architektury“.

Prostřednictvím obou těchto textů se snadno dostaneme opět k paralelnímu srovnání s tradicí brněnského vyučování propedeutiky umělekohistorické práce v době Václava Richtera a později ještě jeho žáka Zdeňka Kuděly. Základ obou přístupů (jak Horynova, tak Richterova) tvořily prakticky shodné filozofické autority: Heideggerův existencialismus, Gadamerova hermeneutika a umělecko-filozofická spekulace Dagoberta Freye. V Brně hrála snad větší roli navíc filozofie umění Kurta Badta, zatímco Horyna hledal mnohem více inspirace pro své ideje v novější filozofii a teologii umění. Ovšem přes onen shodný základ obě pozice vedly (nebo v rámci nedokončenosti Horynova projektu měly vést) k poněkud rozdílným důsledkům. Brněnské propedeutické úvody mají dodnes prvořadou funkci umělecko-teoretickou. To znamená, že vycházíme-li z předpokladu umění jako artikulace zjevujícího se (otevřícího se) světa, měli bychom v úvodech do umělekohistorické praxe prozkoumat především ona ústřední odvětví, v nichž je svět zjevován: stavitelství jako klíč k lidské zkušenosti v čase a prostoru světa, trojrozměrné sochařství vložené do reálného prostoru a malířství zpřítomňující zobrazené v prostoru imaginárním, sociálně dimenzovaným. Proto je „brněnskou“ snahou především precizně formulovat specifické pojmy, jejichž prostřednictvím můžeme porozumět uměleckým dílům v čase a sociálním prostoru světa. Pouze přesné si osvojení podobných pojmů nám tak umožní uchopit umělecká díla v jejich sociálním a kulturním kontextu. Snad lze připomenout, že v oblasti umělecké teorie má toto brněnské stanovisko poměrně blízko k recentnímu konceptu „reálných prostorů“ Davida Summerse.

Mojmír Horyna se však při řešení obdobného problému vydal odlišnou cestou. Použijeme-li jeho formulace, potom: „*Klíčovým problémem dějin a teorie umění je otázka souvislosti uměleckých děl i jednotlivých uměleckých druhů s kulturním kontextem a ostatními aktivitami člověka jak v době vzniku díla, tak v dalších obdobích jeho vnímání, tradování, případně předobrazu další tvorby*“. Podstatnou otázkou potom je pro něj zkoumání síly uměleckých děl, kterou jsou ony samy přesahovány, aneb: „*jak je dílo rozvrhem? čeho je dílo rozvrhem? jaká je povaha uměleckého díla jako rozvrhu?*“. Pro Horynovu propedeutiku dějin umění bylo tedy mno-

hem důležitější ukázat studentům, že umělecká díla souvisí již svou podstatou s kulturním kontextem a dalšími aktivitami člověka: „*Architektura uvádí člověka do světa artikulovaného do míst, malířství otevírá svět jako podstatně zjevnou a zjevující se jednotu individuace a sjednocení, sochařství nás vede k setkání s druhými a vyslovuje spolubytí ve světě*“.

Pokud Horynův filozofický a teoretický projekt dobře chápou, začíná svůj koncept právě v onom bodě, k němuž se „brněnská“ propedeutika dějin umění postupně přibližuje.

Setkání s profesorem Mojmírem Horynou

Je nesmírně těžké psát v minulém čase o někom, jehož odchod jste si vlastně nedokázali nikdy doopravdy připustit. Je nesporné, že zde již není, ale přesto je stále živou součástí vašeho světa a vašich názorů, rozhodnutí, úvah. Kladnou stránkou téhle absurdní situace může snad být vědomí, že právě tak člověk pozná osudová setkání. Cena za toto poznání je však nesmyslně velká.

Před vstupem na universitu má člověk nejrůznější očekávání a představy. Nad vším zmatkem a nejistotou, které se nad tímto krokem do neznáma vznáší, jakoby uklidňujícím způsobem zářila jen jediná jistota: nic nebude stejné jako dřív. Student vstupuje do prostředí, které je nabito zvláštním napětím a definováno mnohými protiklady. První kroky a setkání jakoby znovu prověřovaly to, čím člověk je, respektive dosud byl. Je to jakoby stále jen hra – a zároveň jde o samu podstatu věcí. Právě v prvních měsících a semestrech studia se totiž rozhoduje o tom, jaký vlastně člověk ve škole a pak i v profesním životě bude. Setkání, která v této chvíli zažije, ovlivní jeho směřování navždy.

Toto vše člověku dochází až zpětně, když zjišťuje, že věci třeba nemusely být, jak byly. A až z odstupu a srovnání najednou vyplyne, jak zásadní některá setkání vlastně byla. Snad nebudu nařčen z přehánění, když řeknu, že pro mnohé – ne-li většinu – z naší generace na Ústavu pro dějiny umění filozofické fakulty Univerzity Karlovy tato rekapitulace začíná a končí u jména profesora Mojmíra Horyny.

Je vždy zvláštní, když vám pedagog hned zkraje naslouchá a o vašich názorech diskutuje a přemýšlí. Právě taková byla první setkání i střetnutí s profesorem Horynou. Náhlé vědomí, že kladené otázky nejsou jen formální nebo zdvořilostní, nečekaně vytváří váš silný vztah nejen k tématu, ale zejména k pedagogovi. Po prvotním opojení

je. A tak nakonec dochází k tomu, že přes zjevné odlišnosti svých dílčích stanovisek se oba tyto odlišné přístupy nedokážou navzájem neminout. Na své cestě nám totiž Horynův umělecko-historický výzkum a filozoficko-teoretický výklad směřuje v ústřety, zatímco my se dostáváme k bodu, v němž je jasně vyznačené místo pro brněnské vzpomínání na teoretický program a badatelské výsledky skvělého historika umění.

Jiří Kroupa

z tohoto vyzdvižení do sféry Olympanů přichází mrazivá sprcha odpovědnosti a introspekce: jsem-li brán vážně, je-li mi nasloucháno, musím i já doopravdy přemýšlet o tom, co v zápalu boje nebo okouzlení říkám. Krok za krokem je tak člověk vtahován do světa, kde slovo a názor mají své zakotvení, logiku a důvod. Přicházejí přednášky, na nichž je člověk fascinovaně vtahován do barokního víru architektonických a filosofických úvah. Semináře, na nichž je každé téma otevíráno jakoby poprvé. A zejména exkurse, které neznatelně, ale vytrvale prohlubují živý vztah k baroknímu světu, který se touto zkušeností nečekaně propojuje se světem naší současnosti.

Nevím jak jiní, ale já musím říci, že vztah k dějinám umění se ve mně zrodil právě a jen díky tomuto neopakovatelnému zážitku ze společného zakoušení a prožívání uměleckých děl v přátelském kruhu barokního semináře vedeného profesorem Horynou. Ta nejsilnější doba netrvala dlouho, možná jen dva nebo tři roky, ale změnila vše. Zůstala mi po ní nejen barokní architektura, ale zejména vědomí, že věci mají svůj smysl a řád, a že smysluplnost našeho vlastního života závisí jen na tom, nakolik jsme ochotni si odpovědnost za svět kolem sebe připustit. Další léta studia a následná možnosti blízké spolupráce s profesorem Horynou jen prohloubily tento neuvěřitelný zážitek, který se díky jeho laskavosti a moudrému nadhledu stal jedním z pilířů mého světa. Ale to jen vlastně neobratně popisují zkušenost mnoha jiných, kteří měli to štěstí s ním být.

Asi bych zde měl psát o jeho inspirativních knihách, článcích, přednáškách, zkrátka o tom, jak zásadně přehodnotil a znovu zformuloval náš pohled na barokní architekturu a její svět. To vše je jistě nepopiratelné a zásadní a i díky tomu bude připomínán dlouho po své náhlé a nečekané smrti. Za vším tím však pro mne mnohem více prosvítá jedno: jeho hluboká a radostná láska k lidem, životu a světu, se všemi jeho světy a stíny, nadějemi i váháním, radostí i vším bolestným, co už nemůžeme zvrátit. Světu, který má svůj počátek a konec, stejně jako smysl a řád. Nebýt téhle lásky, životy mnoha z nás by se patrně odvíjely úplně jinak. Nikdy za ní nebude možno dosti poděkovat.

Richard Biegel

Původ snímku – Photographic credit: Martin Mádl